»Das Erstarken der kulturellen Linken [...] ist das Symptom einer Schwäche der politischen Linken.«[1]

1 Michael Hirsch, Logik der Unterscheidung – Zehn Thesen zu Kunst und Politik, Uhlenhorst, S. 9.

Edition Uhlenhorst

Michael Hirsch

Logik der Unterscheidung – Zehn Thesen zu Kunst und Politik

Vorwort

2001 schrieb Michael Hirsch für die kanadische Zeitschrift *Parachute* einen Artikel, der das politische Selbstverständnis künstlerischer Arbeiten grundlegend in Zweifel zog. Seine Kritik traf unter anderem Hans Haackes Haltung in der Kontroverse um seine ein Jahr zuvor im Berliner Reichstagsgebäude errichtete Installation »Der Bevölkerung«. Aufgrund des Widerstands einiger Abgeordneter konnte sie erst nach einer eigens anberaumten Abstimmung realisiert werden. Haacke aber hielt es für ungerechtfertigt, die Entscheidung über sein Kunstwerk dem Parlament zu überlassen. Für Hirsch trat ein verbreiteter Widerspruch offen zutage: Dem Künstler missfiel, dass sein sich ausdrücklich als politisch verstehendes Werk Gegenstand einer Parlamentsdebatte wurde, also der politischen Instanz einer parlamentarischen Demokratie schlechthin. Offensichtlich prallten hier und in der anschließenden Debatte zwischen Hirsch und Haacke zwei grundverschiedene Vorstellungen des Politischen aufeinander.

In den vorliegenden zehn Thesen widmet sich Michael Hirsch noch einmal dem Verhältnis von Kunst und Politik und überrascht uns dabei mit einer selten gewordenen definitorischen Klarheit. Mit Mut zur Unterscheidung entlarvt er darin jenes

gängige, allzu bequeme Verständnis des Politischen, das jede ästhetische Irritation umgehend zum politischen Akt stilisiert. Die den Kulturbetrieb dominierenden Theorien des Politischen liefen, so Hirsch, in ihrer Konsequenz auf eine Verklärung von subversiven und negativistischen Gesten hinaus. Sie propagieren den umstürzlerischen Ausnahmefall, allerdings auf rein symbolischem Terrain. So behaupten die Theorien eine fundamentale Kritik an der bestehenden Ordnung, untergraben jedoch zugleich ihre Überführung in den Bereich des Politischen – nämlich in den »der rechtlichen Institutionalisierung sozialer Bedingungen von politischer und sozialer Gleichheit« (S. 37). Sie verharren in einer theoretischen Radikalität, nach der eine tatsächliche »progressive politische Änderung der bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen [...] eher unwahrscheinlich ist« (S. 24).

Hirschs Thesen liefern nicht nur eine Erklärung dafür, warum die kulturelle Linke sich in einer »verquirlten Mischung aus Traditionspflege und Feierabendrevolte, dieser hysterischen Bestätigung des Bestehenden« (Milo Rau) eingerichtet hat und die künstlerische Subversion längst »als normale, legitime und erwartete Form kultureller Praxis angesehen wird« (S. 9). Sie lassen sich zugleich als

Aufforderung begreifen, mit jener gängigen Argumentation zu brechen, nach der wir Kulturproduzenten unser kulturelles Tun laufend als ein politisches zu deuten versuchen.

Ein Denken, das mit dieser versteckten politischen Resignation bricht, würde nicht nur die Kunst von ihrem Legitimationsbedürfnis durch einen vermeintlichen politischen Nutzen befreien. Es würde sich vor allem jener Ausreden entledigen, die einen Großteil der kulturellen Linken davor bewahrt, sich für konkrete politische Veränderungen einzusetzen. Auch der angebliche Mangel an politisch-utopischen Alternativmodellen ist schließlich kein überzeugendes Argument dagegen, Herrschaftsstrukturen dort schon umzugestalten, wo konkrete politische Maßnahmen die Möglichkeit eines emanzipatorischen Projekts nicht preisgeben.

Hamburg, im März 2015
Die Redaktion

Logik der Unterscheidung – Zehn Thesen zu Kunst und Politik

Es gibt eine bestimmte Orthodoxie in der gegenwärtigen Auffassung von Kunst. Sie beruht auf einer vagen Vorstellung ihrer irgendwie »politischen« Funktion. Meine Absicht ist, diese Vorstellung einer kritischen Analyse zu unterziehen. Es geht um die Präzisierung dessen, was man von der Kunst erwarten kann – und was nicht. Ich möchte zeigen, dass wir nichts verlieren, wenn wir bestimmte Ansprüche an die Funktion von Kunstwerken fallenlassen, sondern durch eine präzisere Reflexion der Grundbegriffe sowohl politisch als auch ethisch und ästhetisch hinzugewinnen. In dem vorliegenden Text werde ich daher die Frage nach unterschiedlichen Interpretationen zeitgenössischer Kunst in einen erweiterten politischen und theoretischen Kontext stellen, genauer: in den Kontext der Entwicklung der politischen Theorie und politischer Systeme innerhalb der westlichen Welt. Mein Hauptaugenmerk gilt dabei dem Verhältnis zwischen kulturellen und politischen Phänomenen, der Weise, in der unsere gesellschaftlichen Selbstbeschreibungen durch kulturelle und politische Diskurse geformt sind. Wie definiert sich zeitgenössische Kunst selbst? Wie kontextualisiert sie sich? Vor allem muss die Politisierung der Kunst und der kulturellen Diskurse insgesamt

betrachtet werden, um die Form zu erkennen, in der diese Diskurse politisch (gemacht) werden.

Protest, Widerstand, Verweigerung und Subversion sind Begriffe, die verwendet werden, um einen allgemeinen oppositionellen oder kritischen Instinkt im kulturellen Feld zu beschreiben. Es ist ein Instinkt, der eine gewisse vereinigende Kraft hat. Viele von uns stimmen intuitiv sowohl der Notwendigkeit als auch der Schönheit negativistischer Gesten gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung zu. Aber auf welchen Vorstellungen beruht dieser Instinkt und wie arbeiten wir mit ihm? Wie verbinden wir diese symbolische Position mit den bestehenden Strukturen der gesellschaftlichen Realität? Können wir Modelle der Beschreibung kritischer und subversiver kultureller (das heißt ethischer) Haltungen innerhalb eines sozialen Kontextes entwickeln, dem sie symbolisch widersprechen? Können solche Modelle ihre eigene Realität und Funktion innerhalb wie außerhalb des Feldes reflektieren, in dem sie agieren? Oder fallen sie einem politischen Voluntarismus anheim, der in meinen Augen gegenwärtig das dominierende Modell kritischer gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen im kulturellen und politischen Diskurs darstellt?

Warum ist das Bedürfnis, politisch zu sein, das Bedürfnis, Werke als politisch zu beschreiben und kulturelle Praktiken auf der Oberfläche eines politischen Modells zu verorten, so stark? Meines Erachtens liegen die Gründe dafür im Verdrängen des beinahe vollständigen Scheiterns der Übertragung radikaler kultureller Emanzipationen seit den sechziger Jahren auf die politische, rechtliche und soziale Infrastruktur der Gesellschaft. Das Erstarken der kulturellen Linken in den letzten 15, 20 Jahren ist das Symptom einer Schwäche der politischen Linken. Die scheinbar stabile Verbindung zwischen kultureller und politischer Linken (zwischen kulturell radikalen und politisch radikalen Diskursen) muss aus dieser Sicht infrage gestellt werden. Wir haben einen Punkt erreicht, an dem künstlerische Subversion – sowohl die Subversion und Dekonstruktion des Künstlers, des institutionellen Rahmens und des Kunstwerks als auch die Kritik der gesellschaftlichen, politischen Umgebung der Kunst – eine klassische Geste im kulturellen Feld geworden ist. Es ist eine Geste, die als normale, legitime und erwartete Form kultureller Praxis angesehen wird.

Meinungsbildung: die Fabrikation von Konsens durch Regierungsinstitutionen und Interessenverbände auf der einen Seite, die Artikulation von demokratischem Protest, Widerspruch und Dissens auf der anderen Seite. Die rechte Variante arbeitet mit einem autoritären Politik- und Demokratiemodell, die linke mit einem libertären.

Ich möchte das Verhältnis von Ästhetisierung der Politik und Politisierung der Kunst nun etwas genauer bestimmen. Bei Benjamin ist es ein Verhältnis der einfachen Umkehrung. Im Kontext zeitgenössischer Politik und Ästhetik können wir eine Verflechtung beider Phänomene beobachten. Vor allem können wir, so meine These, eine Ästhetisierung der Politik von links beobachten. Das implizit dominierende Politikkonzept der avancierten Linken ist heute ein ästhetisches. In diesem Kontext müssen zeitgenössische Modelle politisch engagierter kultureller und künstlerischer Praktiken analysiert werden. Denn die gegenwärtigen Modelle politischer Kunst tendieren dazu, mit einem ästhetisierten Begriff des Politischen zu verschmelzen.

These 2: Radikaldemokratische und postmarxistische Theorien produzieren gegenaufklärerische Begriffe von Politik und Ideologie.

Benjamins sehr populäre und folgenreiche Kategorie der Politisierung der Kunst ist im heutigen kulturellen Kontext stark mit der einflussreichen Tradition des Postmarxismus von Antonio Gramsci und Louis Althusser verbunden. Althusser verlagerte die Problematik der Ideologie weg von der Idee eines (notwendig) falschen Bewusstseins. Der klassische aufklärerische Begriff der Ideologie wird ersetzt durch ein meines Erachtens tendenziell gegenaufklärerisches Verständnis der Bedeutung von Ideologien im politischen und kulturellen Überbau der modernen Gesellschaft. Althusser definiert Ideologie als eine Vorstellung des imaginären Verhältnisses der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen.[2] Durch die latente Verdrängung des Elements des falschen Bewusstseins wird Ideologiekritik im eigentlichen Sinne unmöglich. Die Kategorie des falschen Bewusstseins im Begriff der Ideologie wird durch die Betonung des performativen und symbolischen Elements im Politischen verdrängt. Althusser hat eine postmaterialistische Wende im marxistischen Denken eröffnet. In der Folge entsteht ein partiell affirmativer Begriff von Ideologie. Das analytische Interesse verschiebt sich vom Moment der Falschheit zum Moment der Notwendigkeit

ideologischer Formen des politischen Bewusstseins. Auf diese Weise konnte sich seit den achtziger Jahren die Linke von der sozialen und materiellen Basis ihrer politischen Agenda befreien und sie in bloßes Material für den agonalen Kampf um die »Aneignung der Identifikationsmittel« verwandeln.[3] Dieser Prozess der Entpolitisierung der Politik hebt das aufklärerische Ziel der strikten Bindung politischer Kämpfe an ihre materielle Basis und an ihre rechtliche, auf das Handeln des Staates bezogene Form auf.[4] Der politische Kampf selbst wird dann zum Sinn und zur Botschaft des Politischen. Das Resultat ist eine Form der Politik, die am Konflikt als solchem orientiert ist anstatt an einer bestimmten politischen Agenda oder einem bestimmten politischen Reformprojekt. Das Politische wird dann um Phänomene der Intensität und Bewegung, des Kampfes und des A(nta)gonismus herum zentriert. Daher rührt das stark voluntaristische und vitalistische Element in vielen zeitgenössischen Theorien der radikalen Demokratie (vor allem im Werk von Toni Negri und Michael Hardt, von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, aber auch bei Jacques Rancière und Alain Badiou). Sie alle folgen (implizit oder explizit) Carl Schmitt, der das Politische durch den Grad der Intensität von

Auseinandersetzungen definiert hat. In meinen Augen hat die radikale Gestik dieses linken Vitalismus die Funktion, die allgemein herrschende Resignation bezüglich der realen Möglichkeiten einer Verwirklichung demokratischer Autonomie in der gegenwärtigen Gesellschaft zu verdecken.

These 3: Politisierte Kunst ist kritisch verkleideter sozialer Utilitarismus.

Die zeitgenössischen Versionen einer Politisierung der Kunst (und der Kultur insgesamt) können als klassische Umkehrung des Prinzips der Ästhetisierung der Politik betrachtet werden. Was kritisiert diese Politisierung, was untergräbt sie, wogegen leistet sie Widerstand? Sie kritisiert sowohl das eigene kulturelle Feld als auch den »externen« gesellschaftlichen und politischen Kontext des Feldes. Subversion ist das Unterwandern oder Untergraben, die Infragestellung einer spezifischen Systemlogik, die Infragestellung der geltenden Sprachspiele jedes sozialen Feldes einschließlich der Politik. Wenn man dies nicht angemessen reflektiert, wird »Politik« zu einem rein dekorativen Element im kulturellen Feld der Gesellschaft. Subversion schwankt im Bereich der

Kunst zwischen (Selbst-)Kritik der künstlerischen Institutionen und einer Kritik, die auf die Umwelt der Kunst, auf die Gesellschaft, in der wir leben, die sozialen Macht-, Herrschafts- und Abhängigkeitsbeziehungen abzielt. Eine wichtige Kategorie für die Analyse des Phänomens der Subversion ist der Begriff der Autonomie. Hier haben wir zwei Begriffe künstlerischer Autonomie zu unterscheiden. Der eine ist ein soziologischer, der andere ein metaphysischer Begriff. Die meisten jüngeren Diskussionen über die Relevanz oder die Obsoleszenz des Begriffs der Autonomie verwechseln diese beiden Dimensionen. Während die soziologische Autonomie von Kunst und Kunstwerken unvermeidlich aus der funktionalen Differenzierung sozialer Systeme in der modernen Gesellschaft folgt (die Unterscheidung sozialer Bereiche von ihrer Umwelt, die Herausbildung spezialisierter, artifizieller Bereiche sozialer Aktivität), ist Autonomie im metaphysischen Sinne heute nur noch schwer aufrechtzuerhalten. Metaphysische Autonomie suggeriert einen extremen Grad nicht nur der Unterscheidung, sondern der Trennung soziologisch autonomer Phänomene von ihren sozialen Umwelten. Die Prozeduren vieler ambitionierter zeitgenössischer kultureller Praktiken und

Diskurse beruht auf der Kombination autonomer Werke mit realen sozialen Inhalten und Kontexten. Durch kritische oder subversive Selbstbeschreibungen platzieren sich autonome Kunstwerke in ihren realen politisch-gesellschaftlichen Kontext. Diese Kontextualisierung hat aber nur eine imaginäre Beziehung zur Umwelt des kulturellen Feldes. Begriffe wie der der künstlerischen »Intervention« fungieren als Selbstbeschreibungen kultureller Praktiken; die kritische Beobachtung sozialer Realitäten (einschließlich der sozialen Realität des kulturellen Feldes selbst) bleibt aber eine ästhetische Prozedur. Besonders evident wird dies im Fall verschiedener dokumentarischer Formate innerhalb der zeitgenössischen Kunst. Auf der Ebene der Selbstbeschreibung arbeiten sie zumeist mit einer kritischen Mimesis an die existierende gesellschaftliche Realität. Doch diese Mimesis funktioniert tatsächlich wie eine Ästhetisierung der sozialen Umwelten der Kunst. Die zugrunde liegenden »progressiven« Ästhetiken sind solche des Widerspruchs, der Unordnung, von Konflikt und Dissens, im Unterschied zu einer »konservativen« Ästhetik der Ordnung, Harmonie, Reinheit und Schönheit. Beide Modelle bleiben innerhalb des Paradigmas der Ästhetisierung: einer

ästhetischen Rechtfertigung der Existenz in der Tradition von Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Für Nietzsche nämlich können die menschliche Existenz, das Leben und die Welt nur ästhetisch gerechtfertigt werden.

Das Paradigma einer linken Ästhetik der Politisierung scheint das Bild der heterogenen, chaotischen, unrepräsentierbaren modernen Stadt zu sein. Die Großstadt ist der Ort, an dem soziale Konflikte und Antagonismen verdichtet und exponiert werden. Das urbane Leben ist zugleich Ort und Bild für die Aufführung von Konflikten, und dadurch für eine bestimmte kritische und linke Form der ästhetischen Rechtfertigung der Existenz. Das Gesetz dieser ästhetischen Rechtfertigung lautet: Wenn die realen gesellschaftlichen Bedingungen der menschlichen Existenz schon nicht durch die politische Durchsetzung allgemeiner Rechte geändert werden können, dann sollen die ungelösten sozialen Konflikte wenigstens gezeigt, spürbar und sichtbar gemacht werden. Mit anderen Worten, sie sollen ausgestellt werden.[5] Ausstellung ist ein zentraler Begriff in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz: Ausstellung als Medium der ästhetischen Rechtfertigung. Auf diese Weise funktioniert die Idee einer Politisierung der Kunst als die neue, scheinbar

progressive Form der Rechtfertigung von Kunst im Zeitalter der Dekonstruktion der vermeintlich konservativen Kategorie künstlerischer Autonomie. In diesem Modell funktionieren »Politik« und politische Bedeutung als fiktive Zuschreibungen eines sozialen Nutzens für kulturelle Praktiken. In Benjamins Text ist dieser Zusammenhang bereits angedeutet, wenn er von der »Fundierung auf Politik« als neuem Paradigma der Begründung von Kunst spricht, welche die ältere, klassische Form der (religiösen) »Fundierung aufs Ritual« ablöse.[6] Der kritisch verkleidete politische oder soziale Utilitarismus gegenwärtiger Kunst ist einer, der seine eigene »religiöse« Fundierung verleugnet. Die fiktive Zuschreibung eines politisch-sozialen Nutzens fungiert dann als Legitimierung von Kunst und den sie umgebenden musealen, diskursiven und akademischen Institutionen.

These 4: Die gegenwärtige kulturelle Selbstbeschreibung betreibt eine Institutionalisierung institutioneller Kritik.

Der Begriff der Subversion bezeichnet eine Kritik des Ortes und der Funktion des kulturellen Feldes in der modernen kapitalistischen Gesellschaft.

»Avantgarde« war der emphatische Name für dieses Programm, das Programm einer allgemeinen Unterwanderung von Erwartungen, Rollen und Definitionen. Es war das Programm einer systematischen (Kon-)Fusion von Kunst und Politik, von kultureller und politischer Revolution der modernen Gesellschaft. Wie Peter Bürger darlegt, gab es seit der Romantik einen Protest gegen die sich herausbildende bürgerliche Gesellschaft; die Avantgarde ist nicht mehr länger nur Protest gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung, sondern vor allem ein Protest gegen die ausdifferenzierte, autonome Position der Kunst in der Gesellschaft.[7] – Und es ist evident, dass die Idee der Aufhebung der Kunst der Idee einer Aufhebung der Politik oder des Staates im Sinne einer von der Gesellschaft getrennten Instanz in Kommunismus und Anarchismus entspricht. Doch das avantgardistische Programm ist heute klassisch geworden; das heißt, es hat sein subversives Potenzial verloren. Üblicherweise wird die Dekonstruktion von Avantgarde und Neo-Avantgarde als ein konservatives ideologisches Manöver betrachtet. Ich möchte dieser Sicht der Dinge widersprechen. Die selbstkritische Reflexion avantgardistischer Begriffe und Denkfiguren ist konservativ nur unter der

Prämisse einer Reihe von ideologischen und politischen Annahmen, die meines Erachtens falsch sind. Vielmehr könnte diese Reflexion dazu dienen, wieder einen starken, utopischen Begriff von Avantgarde im Sinne eines universalen emanzipatorischen Projekts zu entwickeln.

Der verborgene Utilitarismus avancierter zeitgenössischer Kunst liegt in der Tatsache, dass sie eine soziale Autorisierung für das Kunstwerk und den Künstler sucht. Die klassische Idee eines autonomen Kunstwerks implizierte die Figur des Künstlers als einer sozial anerkannten Ausnahme von der bürgerlichen Regel sozialer Arbeitsteilung. Die zeitgenössische Figur des Künstlers hingegen wird implizit als Kulturarbeiter verstanden, als jemand, der mit einem von der Öffentlichkeit beauftragten und geförderten Projekt beschäftigt ist. Autonomie wird durch eine Heteronomie zweiter Ordnung ersetzt: der Künstler als dokumentarischer Erforscher der Strukturen der modernen Gesellschaft; als fiktiver Soziologe, Ethnologe, Anthropologe, Geograf usw. Können solche Formen avancierter Dienstleistung als subversiv bezeichnet werden? Das Einzige, was hier unterwandert wird, ist der klassische Begriff der Autonomie. Durch Projekte aller Art versucht

der Künstler, seine Arbeit (auf fiktive Weise) außerhalb des Kunstsystems zu reterritorialisieren: irgendwo in der Umwelt seines spezifischen kulturellen Feldes.

Ich meine, dass die hier untersuchte Problematik in letzter Instanz von folgendem allgemeinen Phänomen bestimmt wird: Es gibt einen systematischen Überfluss von Intelligenz in unserer Gesellschaft, eine überschüssige allgemeine Intelligenz, ohne ausreichende Möglichkeiten, gebraucht und produktiv zu werden in den verschiedenen professionellen (sozialen, ökonomischen, kulturellen) Feldern. Meine Kritik an bestimmten Formen der institutionalisierten Selbstbeschreibung zeitgenössischer Kunst und Kultur lautet, dass sie dazu tendieren, kulturelle Arbeit in eben jenem Augenblick zu respezialisieren, in welchem diese Arbeit verallgemeinert werden könnte und sollte (etwa durch ein allgemeines garantiertes Grundeinkommen). Der Künstler aber (wie der Schriftsteller oder der Theoretiker) ist ein Platzhalter des *general intellect*, ein Platzhalter der Emanzipation menschlicher Aktivitäten von professionellen Rollen, Disziplinen, Routinen und sozialen Definitionen von Wert. Worum es also geht, ist die Idee des freien Austauschs: die Befreiung

unseres gegenseitigen Austauschs, unseres Mit-Seins, unserer Kommunikation. Die Verlagerung großer Teile der Kulturproduktion auf Diskurse einer politischen Selbstbeschreibung und Legitimation ist extrem problematisch. Sie verlagert die Energie auf Anstrengungen zur Rechtfertigung – auf die Konstruktion eines imaginären sozialen Gebrauchswerts.

These 5: Der kulturelle Subversionsbedarf resultiert aus einem Zustand persönlicher und politischer Unfreiheit.

Das Wort Subversion kommt vom lateinischen Verb subvertere und meint den Umsturz eines Regimes. Das Wort hat einen anarchischen und damit implizit autoritären Beiklang. Es ist ein vordemokratischer Begriff; es setzt die Existenz eines nichtdemokratischen Regimes (mit Staatssouveränität anstatt Volkssouveränität) voraus. Subversion ist das Erschüttern desselben durch Volksbewegungen in Ausnahmesituationen der Revolte: der gewalttätige Ausbruch des pouvoir constituant gegen die bestehenden pouvoirs constitués. Insofern kann der Begriff in demokratischen Epochen eine politische Bedeutung nur dadurch erhalten,

dass sie eine autoritäre, populistische und formlose Konfrontation von pouvoir constituant und pouvoir constitués herstellt – die der konstituierenden, radikaldemokratischen Gewalt des Volkes auf der einen Seite mit der konstituierten Gewalt des Staates auf der anderen Seite. Der Bedarf für Subversion und Widerstand setzt (persönliche und politische) Heteronomie voraus; er geht von der Unfreiheit als gegeben aus. Aus dieser Perspektive muss ihre Bedeutung verstanden werden. Die Haltung der Subversion ist eine negative, ja fast messianische Haltung zur bestehenden sozialen Ordnung. Sie bezieht ihre Energie (durchaus realistisch) aus der Annahme, dass eine progressive politische Änderung der bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen heute aus verschiedenen Gründen eher unwahrscheinlich ist.

Subversion ist eher eine Frage der Ethik als der Politik. Sie betrifft die Praxis, Verhaltensweisen, Haltungen und Lebensformen – die Formen, in denen wir zusammen eine Welt bewohnen, Formen des Mit-Seins, Formen, in denen wir uns einander exponieren und miteinander austauschen. Was versuchen wir dabei zu unterwandern, wogegen versuchen wir Widerstand zu leisten? Innerhalb des kulturellen Feldes ist es das Phänomen des

»Systems« oder der »Institution«, mit ihren vielfältigen disziplinierenden Funktionen und der immanenten Logik sozialer Arbeitsteilung. Wir möchten eine bestimmte professionelle Rolle des Künstlers, des Schriftstellers, des Theoretikers usw. kritisieren, unterwandern und stören im Hinblick auf eine anarchische Befreiung von Heteronomien. Die Politisierung des ästhetischen Diskurses ist Ausdruck eines subversiven Begehrens, die verschiedenen Formen des Habitus im kulturellen Feld – das »Spiel« mit symbolischen Formen, das wir als Intellektuelle spielen – zu verlassen. Doch selbst wenn wir die jeweiligen Systeme mit den radikalsten Formen der (Selbst-)Kritik angreifen, sind diese scheinbar radikalen Attacken dennoch verdammt dazu, Teil eines Kampfes um die Aneignung von kulturellem Kapital im Sinne Pierre Bourdieus zu sein. Subversion versucht zu negieren oder bewusst zu ignorieren, was man die politische Ökonomie der Kultur nennen könnte; die Bedingungen des Erscheinens, des Austauschs und der öffentlichen Anerkennung von kulturellen Produkten – die Bedingungen der Vermittlung und Rezeption von Kunstwerken, Romanen, Theorien usw. Die subversive Geste darf also nicht mit (realer) Politik verwechselt werden.

Ich schlage deshalb vor, für das Phänomen von Subversion und kulturellem Widerstand den Namen Ethik zu reservieren, um so unseren Gebrauch von Begriffen und unsere Interpretation kultureller Produkte genauer zu bestimmen. Die Ethik bezieht sich auf den persönlichen Sinn, die Geste, die Haltung, die wir einnehmen, wenn wir uns auf subversive und anarchische Weise verhalten. Subversion ist eine ethische, eine expressive Kategorie, die mit der Bedeutung von (Sprech-)Akten verbunden ist und nicht mit ihren (realen oder imaginären) Effekten für die soziale oder politische Welt.

Wenn wir diesen zentralen Unterschied ignorieren, akzeptieren wir die wachsende Dominanz eines Diskurses des Politischen im kulturellen Feld und die wachsende Segmentierung von subversiven, kritischen oder alternativen öffentlichen Diskursen in minoritären Gruppen – in Gruppenidentitäten, die Weltbilder homogenisieren und zugleich relativieren. Denn auf dieser Ebene konkurrieren zwei Formen der Identitätspolitik: eine »essentialistische« oder kommunitaristische Sichtweise, die Gruppen und Gemeinschaften in ihrer Identität naturalisiert (ein Diskurs der Bewahrung), und eine »anti-essentialistische« Sichtweise, welche den agonistischen oder antagonistischen Kampf

zwischen unterschiedlichen Meinungen selbst als identitätsbildende Aktivität versteht.

Die Bedeutung von Subversion ist zugleich positiv und negativ. Sie ist positiv in der Ästhetisierung oder Fiktionalisierung des Realen; sie ist negativ in der Unterminierung, in der temporären Aufhebung üblicher Weisen des Verhaltens, der Wahrnehmung und der Interpretation von Phänomenen. So entstehen stilisierte Formen der Kritik an der bestehenden sozialen und symbolischen Ordnung. Deswegen kann eine wirkliche progressive Politik nur die Überschreitung, eine Überführung und Institutionalisierung dieser ethischen Haltungen und Gesten in der Form allgemeiner Rechte sein.

These 6: Die avancierten zeitgenössischen Theorien und Praktiken radikaler Demokratie betreiben eine Ästhetisierung der Politik von links.

Ich möchte die angesprochene Tendenz innerhalb des zeitgenössischen politischen Denkens als Mythologie des Konflikts bezeichnen. Der Konflikt selbst – der Ausdruck von Dissens, Opposition und Widerstand – wird zum rituellen Zentrum, zum

symbolischen Ort, an dem zeitgenössische pluralistische Gesellschaften faktisch zusammenhängen. Der (ant-)agonistische Ausdruck des Konflikts ist der paradoxe Modus sozialen Zusammenhalts. Man könnte sagen, er ist der Rest, die Schwundstufe einer älteren Revolutionsromantik. So ersetzt eine neue Metaphysik von Unordnung und Differenz die alte Metaphysik von Ordnung und Einheit als zentrale Metaerzählung der Gesellschaft. Als Beschreibung existierender Realitäten der gegenwärtigen Gesellschaft ist diese Erzählung in vielerlei Hinsicht zutreffend. Aber als normative Selbstbeschreibung politischer Gemeinschaften ist sie problematisch, weil sie eine neue Form der Ästhetisierung der Politik betreibt. Der Kern dieser Ästhetisierung ist die Verwandlung emanzipatorischer Politik (der Kampf um egalitäre politische und soziale Rechte) in eine expressive Kategorie (die agonistische Identifikation der politischen Gemeinschaft in Form der Schaffung von Einheit durch Widerspruch). Die Bedeutung politischer Autonomie und Demokratie wird dann zu einem hegemonialen Kampf um die Aneignung der Identifikationsmittel uminterpretiert. Politik wird zu einer primär symbolischen und diskursiven Praxis.

Diese primär symbolische Konzeption des Politischen ist traditionell mit autoritären Staatslehren wie der von Hegel oder Carl Schmitt verbunden. Heute wird sie zum Kern der libertären Politikauffassung, die in der politischen Linken vorherrscht. Wir finden sie im Kontext einer anti-etatistischen Doktrin des Politischen, wie sie für das avancierte politische Denken bei Jacques Rancière, Claude Lefort, Giorgio Agamben, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe und Alain Badiou typisch ist.

These 7: Politische und ethische Motive müssen in ihrer jeweiligen Besonderheit gesehen werden.

»Die Rebellion rechtfertigt sich selbst, völlig unabhängig von den etwaigen Möglichkeiten, den Sachverhalt, der sie ausgelöst hat, zu verändern.« [8]

Walter Benjamin hat in seinen Schriften über den Surrealismus dieses surrealistische Credo Bretons beharrlich in Richtung einer Einheit von politischen und ästhetischen Formen der Subversion uminterpretiert und die Idee einer »profanen Erleuchtung« in ein marxistisches Vokabular eingefügt. Um die Bedeutung von Bretons Satz zu verstehen, ist die Unterscheidung von Ethik und

Politik wesentlich. Benjamin tendierte jedoch dazu, beide Dimensionen zu vermischen. Hier ist sein Messianismus von Bedeutung: Die messianische Veränderung der bestehenden Welt ist nicht so sehr eine des äußeren Zustands der Dinge und Verhältnisse, der sozialen Beziehungen zwischen den Menschen, sondern eher eine Veränderung der Weise, in der diese Welt den Einzelnen erscheint. Wie Giorgio Agamben in seiner Auslegung Benjamins ausführt, betrifft die messianische Erlösung die ethische Bedeutung der Dinge für die Menschen, nicht die materiell-politische Veränderung der Gesellschaft. Diese Unterscheidung ist zentral, denn sie beleuchtet die spezifisch ethische und ästhetische Seite der messianischen Erlösung. Messianismus betrifft ästhetische Erscheinungsweisen und ethische Haltungen. Er betrifft die Weise, in der wir unserem Dasein und Mit-Sein Bedeutung verleihen. Er betrifft vor allem das ethische Verhältnis zu unserem Leben und zum Leben der anderen. Wenn wir diesen Messianismus politisieren (wie es Benjamin und Agamben tun, aber auch Derrida, Laclau und andere), ästhetisieren wir die Politik. Wir machen eine subjektive Haltung oder Geste aus ihr – so wie Agamben in seinem von Benjamin inspirierten Buch Mittel

ohne Zweck[9] –, anstatt sie zur Aneignung der Mittel emanzipatorischer Umgestaltung der Gesellschaft zu gebrauchen.

Gegen diese Tendenz möchte ich für eine Befreiung des Ethischen von seiner politischen Überdeterminierung plädieren. Dann erhält Bretons Programm von Subversion, Negation und Protest als einem Zweck in sich selbst (als eine anarchische Geste oder Haltung) einen Sinn, ohne dass man dafür eine politische Rechtfertigung oder einen politischen Tauschwert konstruieren muss. Die Subversion ist eine ethisch-ästhetische Geste singulärer Wesen. Sie verhält sich destruktiv oder zumindest orthogonal zum Versuch, einen emanzipatorischen kollektiven Willen zu formen. Sie formuliert eine menschliche Souveränität, die sich von demokratischer Volkssouveränität radikal unterscheidet. Es handelt sich um eine Form der Souveränität, die, wie es bei Bataille heißt, »Nichts« ist.[10] Weder kann sie, noch soll sie begründet werden – und sie kann selbst auch nichts begründen.

Diese Souveränität hat keinen politischen Index, weder progressiv noch konservativ, denn sie verweigert die Aussage darüber, auf welche politische und rechtliche Weise die sozialen Verhältnisse geändert werden sollten, die die Rebellion

hervorgerufen haben. Sie verhält sich insofern auch subversiv gegenüber der emanzipatorischen Politik selbst. Subversive Ansprüche und widerständige Gesten sind souveräne Mittel ohne Zweck, die in ihrer Eigenart begriffen werden müssen, um sie sowohl vor politischen Selbstmissverständnissen als auch vor der konservativen Ideologiekritik und deren Dekonstruktion des Radikalismus zu bewahren (der Reduktion auf Radical Chic, Heuchelei, Pseudo-Radikalismus usw.). Sie sind Prozeduren der Ausnahme und betreffen den Bereich des Ereignisses und des Scheins: Prozeduren der De-kreation, der De-realisation der Realität. Die Souveränität solcher ethischen, ästhetischen und religiösen Gesten führt nicht zur Konstruktion eines kollektiven Subjekts oder eines Allgemeinwillens (in der juristischen Form der Volkssouveränität), sondern zur Aussetzung eines besonderen Seienden in seiner Singularität.

Es kommt für uns darauf an, die beiden Sphären des Politischen und des Nicht-Politischen genauer unterscheiden zu lernen. Unser zeitgenössisches Problem liegt darin, dass kulturelle und politische Linke immer mehr auseinander treten (als Milieus und als Bewusstseinsformationen), sodass die dialektische Reflexion von Unterschieden

zunehmend einer reflexionslosen Identifikation oder Verwechslung von Kunst und Politik Platz macht.

These 8: Die neoliberale Politik der sozialen Unsicherheit unterwandert die Grundlagen der intellektuellen Kritik an der sozialen Arbeitsteilung.

Die anarchische Konnotation des Subversionsbegriffs ist destruktiv. Hier ist Walter Benjamins Der destruktive Charakter mit seiner Idee der »positiven Barbarei« kanonisch geworden: die Idee einer schöpferischen, befreienden Zerstörung.[11] Was ist in diesem Zusammenhang die spezifische Position von Intellektuellen? Sie unterwandern die bestehende Form sozialer Arbeitsteilung, die bestehende Form der Verteilung oder Aufteilung professioneller Identitäten, Rollen und Aufgaben – die Verteilung der Subjekte auf feste Plätze in der Gesellschaft.[12] Die Subjekte verkörpern in dieser Ordnung einen bestimmten Habitus im Sinne Bourdieus, sie besetzen ein bestimmtes soziales Feld mit einer bestimmten Verhaltensweise und erhalten so eine bestimmte Form der Identität. Die Paradoxie der intellektuellen Subjektposition liegt

darin, dass die progressive Funktion des Intellektuellen in der Infragestellung der bestehenden Form der »Aufteilung des Sinnlichen«, das heißt der Zuweisung fester Plätze und Identitäten an die Einzelnen, liegt.

Die neoliberale Drohung mit Arbeitslosigkeit jedoch unterwandert diese kritische Infragestellung, indem sie jeden Einzelnen mit Exklusion bedroht. Das hegemoniale Projekt des Neoliberalismus besteht gerade in der Verunsicherung aller bestehenden, festen Subjektpositionen und Identitäten. Aus eben dieser Verunsicherung bezieht es seine Macht: aus einer stets bedrohten Einordnung der Einzelnen in die Gesellschaft. Protestierten die Intellektuellen im Fordismus gegen die soziale Integration, so kehrt die Verknappung gelingender sozialer Integrationsmöglichkeiten die Machtverhältnisse um. Wer nicht zur neuen Unterklasse der Arbeitslosen und Dienstboten gehören möchte (denen die Möglichkeit des Erwerbs von durch Arbeit vermittelter sozialer Anerkennung verwehrt ist), muss seine ganze Arbeitskraft mobilisieren. Die heutige Verallgemeinerung prekärer Arbeit und »freiwilliger Selbstausbeutung« kann als gesellschaftliche Neutralisierung, als quasi subversive Form der Kooptation der klassischen Formen

der Kritik der Kunst an der Gesellschaft verstanden werden.[13] Der Topos der Kooptation, der Aneignung progressiver Gehalte durch die bestehende Gesellschaft zum Zweck ihrer Stabilisierung, zeigt die extreme Ambivalenz der intellektuellen Politik der Gegenwart. Aus dieser hinaus führt nur eine radikale Reflexion des Selbstverständnisses und der Grundbegriffe der kulturellen und politischen Diskurse.

Die (künstlerische, theoretische, schriftstellerische) Politik der Intellektuellen muss radikal umformuliert werden, um noch eine emanzipatorische Rolle spielen zu können. Sie braucht ein universales Projekt. Durch die Verbindung der »klassischen« Negation der bestehenden sozialen Arbeitsteilung und der Aufteilung des Sinnlichen mit einem allgemeinen Recht, wie dem schon erwähnten bedingungslosen Grundeinkommen, universalisieren die Intellektuellen ihr spezifisches kulturelles Problem mit der Formulierung eines neuen Sozialvertrags, eines neuen Projekts der Solidarität. Dies ist die »politische«, konstruktive Seite der Subversion, die nicht mit ihrer »destruktiven« Seite verwechselt werden darf. Es ist gerade die Vermischung beider Ebenen, die systematisch unsere intellektuelle Politik schwächt.

In Bourdieus Soziologie des sozialen Felds der Kultur kann man sehen, dass es eben die professionelle, arbeitsteilige Struktur aller kulturellen Aktivitäten ist, die auch noch die kritischsten und radikalsten Gesten mit dem »Spiel« versöhnt, das in den jeweiligen kulturellen Feldern gespielt wird. Der Kampf um die Aneignung kulturellen Kapitals als eines Mechanismus der Disziplinierung und Herrschaft sorgt für die Integration aller Gesten ins System. Wenn wir nicht tatsächlich versuchen, die herrschenden Spielregeln zu ändern, wenn wir nicht tatsächlich die professionelle Logik der sozialen Integration und Identifikation als solche infrage stellen, dann werden alle unsere Spielzüge weiterhin bloß symbolisch und damit im Sinne Bourdieus strukturell heuchlerisch bleiben. Nur eine Ausweitung partikularer Gesten – Gesten, die Ausnahmen von der herrschenden Regel beanspruchen – zu allgemeinen Regeln und Rechten (wie Einkommens- und Anerkennungsrechten) kann daran etwas ändern. Dazu müssen wir den explizit politischen Anspruch formulieren, an universalen Projekten zu arbeiten.

These 9: Politik zielt auf Inklusion ab,
Ethik auf Exklusion.

Das Problem der Politik ist ein Problem der Inklusion, nämlich das der rechtlichen Institutionalisierung sozialer Bedingungen von politischer und sozialer Gleichheit. Die Politik ist insofern universal: auf allgemeine Regeln bezogen. Das Problem der Ethik ist ein Problem der Ermöglichung von Differenz und Verschiedenheit. Die Ethik ist insofern partikular: auf besondere Erscheinungs- und Existenzweisen bezogen. Es gibt eine bestimmte Beziehung und eine bestimmte Unterscheidung zwischen beiden Ebenen. Wenn dies nicht genau reflektiert wird, entsteht eine systematische Verwechslung von ethischen und politischen Fragen. Das Politische wird dann auf ein Medium der ethischen Artikulation von Dissens und Unzufriedenheit reduziert.

Das demokratische Problem ist die politische und soziale Inklusion der Bürger in die Gesellschaft. Der Name dieser Politik lautet »Emanzipation«. Das ethische Problem ist hingegen die prinzipielle Negation der bestehenden Ordnung durch verschiedene Formen ethischer, religiöser oder künstlerischer Subversion. Es handelt sich um eine destruktive Praxis der Verweigerung. Die ethischen Gesten sind Gesten der Exklusion, weil sie nicht die demokratischen Mittel, sondern

das Ziel der Emanzipation anvisieren: unmittelbare Utopien von Anarchie und Kommunismus. Sie sind insofern »reine Mittel« im Sinne Benjamins. Im Gegensatz dazu sucht demokratische Politik nach der Kontrolle der Mittel der Emanzipation, das heißt nach der Organisation des politischen Willens des Volkes als Mittel zur Veränderung der bestehenden sozialen Ordnung. Beide Ebenen stehen in einer unauflöslichen Spannung zueinander, die dialektisch entfaltet werden muss.

These 10: Um das subversive Potenzial unserer kulturellen Produktion zu verstehen, müssen wir die Bedeutung des Nichtpolitischen bestimmen.

In diesem Text habe ich vor allem die Unterscheidung zwischen dem Politischen und dem Nichtpolitischen hervorgehoben. Jenseits der Logik der Unterscheidung benötigen wir allerdings eine genauere Bestimmung des Nichtpolitischen als solchem, das heißt des Nichtpolitischen in seiner eigenen Realität und Produktivität anstatt nur in seinem »negativen« Nicht-politisch-Sein.[14] Die aufklärerische Kritik an imaginären Politikvorstellungen arbeitet mit einer Logik der Unterscheidung. Sie

impliziert eine Ideologiekritik des ins Symbolische und Ethische erweiterten Begriffs des Politischen. Sie impliziert hingegen keine Hierarchie: Weder behauptet sie einen Primat der Politik, als ob diese wichtiger oder interessanter als das Nichtpolitische wäre, noch umgekehrt einen Primat des Nichtpolitischen.

Was ist also die Utopie unserer intellektuellen Produktion? Um diese Frage richtig zu beantworten, müssen wir die besondere Utopie der Kultur und der kulturellen »Arbeiter« mit der allgemeinen Utopie der Gleichheit verbinden. Dies ist erst möglich, wenn wir anerkennen, dass unsere besonderen sozialen Probleme, dass unser besonderes Bedürfnis nach sozialer Inklusion, nach einer grundlegenden materiellen Selbsterhaltung und einer grundlegenden symbolischen Anerkennung ein ganz unspezifisches, allgemeines Anliegen ist. Es hat nichts mit unseren besonderen Tätigkeiten, sondern nur mit unseren allgemeinen sozialen Bedürfnissen zu tun, bei denen wir uns von niemandem unterscheiden. Unsere besonderen politischen Anliegen sind politisch nur, wenn wir sie auf eine sehr genaue Weise mit einem allgemeinen politischen Programm verbinden. Dieses Programm kann im Kontext des allgemeinen

Überschusses an Menschen, der ökologischen Überproduktionskrise und der zunehmenden sozialen Ungleichheiten zum Beispiel die Forderung nach einem allgemeinen bedingungslosen Grundeinkommen und einer allgemeinen Neuverteilung und Verkürzung gesellschaftlich notwendiger Arbeit sein. Die Utopie ist insofern eine der Negation der bestehenden sozialen Ordnung und ihres arbeitsgesellschaftlichen Prinzips der Nützlichkeit aller Arbeiten. Sie ist aber auch eine Negation einer bestimmten bürgerlichen Form sozialer Arbeitsteilung überhaupt, in welcher Intellektuelle eine ganz bestimmte Rolle einnehmen. Religion, Theorie und Kunst sind in dieser Hinsicht eigenartige, paradoxe Platzhalter. Sie sind die bestimmte Negation jeder Art von Nützlichkeit und Praxis in ihrer heutigen Form. Sie sind utopische Modelle einer anderen Form des Verhaltens. Dieses gegen falsche Praxis gerichtete Verständnis ist im Werk von Adorno besonders ausgeprägt. Für ihn »... ist Kunst Kritik von Praxis als Unfreiheit; damit hebt ihre Wahrheit an«.[15] Und wir könnten hinzufügen, dass der »praktische« Effekt einer solchen Kritik umso stärker ist, je weniger sie auf eine unmittelbare Form der politischen Nützlichkeit und Selbstrechtfertigung spekuliert – je mehr

sie sich dem hingibt, was Adorno die Funktion der Funktionslosigkeit nennt.[16]

Politik kann in der Kunst legitimerweise nur in zwei Formen vorkommen: entweder in der ambivalenten Form der Ästhetisierung, Ausstellung und Verfremdung oder in der Form strenger Verweigerung – als Negation der bestehenden Ordnung. Die *raison d'être* der Ethik ist Intensität, die emphatische Geste als solche. Das ethische Moment ist die Exposition eines Besonderen – im Gegensatz zu den politischen Formen der Begründung, Verallgemeinerung und Gesetzgebung in Form einer allgemeinen Regel. Das Ethische ist, in seinen verschiedenen Formen der Kunst, der Religion, des Denkens zugleich eine absolute Negativität: eine Verweigerung (gegenüber der bestehenden Ordnung) und absolute Bejahung (gegenüber der Gemeinschaft singulärer Wesen und ihrem gegenseitigen Austausch von Sinn und Sprache). Die im kulturellen Feld beliebte Benennung dieser Verweigerung als »politisch« ist weniger eine Stärkung der politischen als eine Schwächung der geistigen Wirkung ethischer intellektueller Haltungen. Sie produziert eher einen fiktiven Tauschwert im kulturellen Feld als einen Gebrauchswert im politischen Feld.

Der oppositionelle oder subversive Instinkt der Kunst (der Literatur, der Philosophie wie auch der Religion) sollte also seinen eigenen Scheincharakter reflektieren. Die Medien des ästhetischen Scheins operieren genau mit der Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler Realität. Die verschiedenen Formen der Repräsentation und Dokumentation »realer« Realität poetisieren und ästhetisieren unausweichlich auch ihre sozialen und politischen Gehalte, indem sie Elemente der realen Realität als Material für eine spezifisch ästhetische Suche nach Interessantem und Bemerkenswertem gebrauchen. Selbst in den unspektakulärsten Dokumenten wird dieses Material unweigerlich fiktionalisiert und nach einer Logik des Erstaunens behandelt. Diese Logik besteht in einer Entwerkung, einer Aufhebung der üblichen Bedeutung des dargestellten Materials. In diesem Sinne ist Kunst ein utopischer sozialer Ort des Ausdrucks, der Kritik und des Austauschs. Die eigentliche Macht der Subversion rührt von der Weigerung her, diese negative Energie in positive Antworten auf die praktischen und politischen Fragen unserer Zeit zu übersetzen.

1 Walter BENJAMIN, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit«, 3. Fassung, Nachwort, in: *Gesammelte Schriften Bd. I.2*, hg. von Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt am Main 1991, S. 506, 508.

2 Louis ALTHUSSER, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Westberlin 1977, S. 133.

3 Philippe LACOUE-LABARTHE, »L'esprit du national-socialisme et son destin«, in: *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, Nr. 5 (1997), S. 123.

4 Vgl. Michael HIRSCH, *Die zwei Seiten der Entpolitisierung. Zur politischen Theorie der Gegenwart*, Stuttgart 2007.

5 So auch bei Jacques RANCIÈRE, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002, S. 50.

6 Walter BENJAMIN, »Das Kunstwerk«, S. 482.

7 Vgl. Peter BÜRGER, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main 1996, S. 24.

8 Zit. n. Alain BADIOU, *Das Jahrhundert*, Zürich/Berlin 2006, S. 172.

9 Giorgio AGAMBEN, »Noten zur Geste«, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg/Berlin 2001, S. 53–62.

10 Vgl. Georges BATAILLE, »Die Souveränität«, in: ders., *Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität*, München 1997.

11 Vgl. Walter BENJAMIN, »Der destruktive Charakter«, in: *Gesammelte Schriften IV*, hg. von Tillman REXROTH, Frankfurt am Main 1991, S. 396–398.

12 Vgl. Jacques RANCIÈRE, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

13 Vgl. Luc BOLTANSKI/Ève CHIAPELLO, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

14 Vgl. Michael HIRSCH, *Die zwei Seiten der Entpolitisierung*, S. 191 ff.; Roberto ESPOSITO, *Categorie dell'Impolitico*, Bologna 1988.

15 Theodor W. ADORNO, »Marginalien zu Theorie und Praxis«, in: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969, S. 169–191.

16 Ders., *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel ADORNO und Rolf TIEDEMANN, Frankfurt am Main 1970, S. 475.

Michael Hirsch

lehrt als Privatdozent für Politische Theorie und Ideengeschichte an der Universität Siegen. Er ist freier Autor in den Bereichen Ästhetik und politische Theorie und lebt in München.

Michael Hirsch

Foto: Max Prediger

Edition Uhlenhorst, Band 1
Erste Auflage, 2015

Die Edition Uhlenhorst wird herausgegeben von Hanna Böge, Max Prediger, Nils Reinke-Dieker, Nino Svireli, Elias Wagner und Steffen Zillig.

Redaktion:	Elias Wagner, Steffen Zillig
Korrektur:	Gustav Mechlenburg
Grafik:	Max Prediger
Schrift:	Polder Grotesk von Julian Mader
Druck:	Druckhaus Köthen
Verlag:	Textem, Hamburg
Vertrieb:	SoVA, Maintal
ISBN:	978-3-86485-090-5
Kontakt:	info@edition-uhlenhorst.de

Der Druck wurde unterstützt vom Materialverlag der HFBK Hamburg. Die Herausgeber danken Ralf Bacher und Wigger Bierma.

Der Text basiert auf einer überarbeiteten und erweiterten Version von »Subversion und Widerstand – 10 Thesen über Kunst und Politik«, erschienen in: *Inaesthetik*, Nr.1, Berlin 2009.

edition-uhlenhorst.de

Viele von uns befürworten intuitiv die Ästhetik subversiver Gesten gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung. Aber auf welcher Vorstellung beruht diese Ästhetik? Und warum ist das Bedürfnis, künstlerische Werke anhand politischer Modelle zu beschreiben, so stark? Mit zehn Thesen zu Kunst und Politik plädiert Michael Hirsch für eine kritische Neubewertung unserer Sympathie für künstlerische Subversion.

»Keiner insistiert derzeit entschiedener auf der Bedeutung einer Politik als Ort der Entscheidung einer Gesellschaft über sich selbst, gegenüber einer Kunst als souveräner ethischer Instanz als Michael Hirsch.«

Marcus Steinweg

ISBN 978-3-86485-090-5